# JEAN MOUTON *Missa Faulte d'argent & Motets*

THE BRABANT ENSEMBLE

STEPHEN RICE

hyperion

## CONTENTS


TRACK LISTING ☞ *page 3*

ENGLISH ☞ *page 4*

Sung texts and translation ☞ *page 8*

Performer biographies ☞ *page 13*

FRANÇAIS ☞ *page 16*

DEUTSCH ☞ *Seite 20*

# JEAN MOUTON (before 1459–1522)


1 **Confitemini Domino** 6vv ..... [4'06]

**Gaude virgo Katherina** 4vv ..... [6'47]
2 Gaude virgo Katherina ..... [3'28]
3 Gaude quia convertisti ..... [3'19]

4 **Benedicam Dominum** 6vv ..... [4'47]

**Illuminare, illuminare, Jerusalem** 4vv [5'16]
5 Illuminare, illuminare, Jerusalem ..... [2'22]
6 Interrogabat magos Herodes ..... [2'54]

**O quam fulges in aetheris** 4vv ..... [7'21]
7 O quam fulges in aetheris ..... [2'42]
8 Quis poterit eructare? ..... [0'49]
9 Et gloriam qua dotare? ..... [1'20]
10 Quis poterit eructare? ..... [0'54]
11 In summitate caelorum ..... [1'35]

**Laudate Deum in sanctis eius** 4vv ..... [5'18]
12 Laudate Deum in sanctis eius ..... [2'32]
13 Quia cum clamarem ad eum ..... [2'46]

14 **O salutaris hostia** 4vv ..... [1'49]

**Missa Faulte d'argent** 4vv ..... [37'22]
15 Kyrie I ..... [1'43]
16 Christe 3vv ..... [1'54]
17 Kyrie II ..... [1'36]

18 Gloria in excelsis Deo ..... [2'36]
19 Domine Fili unigenite 2vv ..... [1'26]
20 Qui tollis peccata mundi, miserere ..... [3'21]

21 Credo in unum Deum ..... [3'48]
22 Et homo factus est ..... [0'37]
23 Crucifixus 3vv ..... [2'03]
24 Et in Spiritum Sanctum ..... [3'23]

25 Sanctus ..... [2'07]
26 Pleni sunt caeli 2vv ..... [1'14]
27 Osanna I ..... [1'05]
28 Benedictus 3vv ..... [1'35]
29 Osanna II ..... [1'11]

30 Agnus Dei I ..... [2'31]
31 Agnus Dei II 2vv ..... [1'41]
32 Agnus Dei III ..... [3'25]


THE BRABANT ENSEMBLE
STEPHEN RICE conductor

THOSE FAMILIAR with the repertoire recorded by The Brabant Ensemble will be aware that we have only rarely returned to a composer, if only because so much Renaissance music of high quality still remains unheard. A second helping of Mouton did seem called for, however, in commemoration of the quincentenary of his death on 30 October 1522. Mouton's output is comparable in size to Josquin's, at least in terms of sacred music, and in this recording (as well as our previous Mouton album, CDA67933) we aim to showcase its quality and variety: with the exception of one Mass movement, all the pieces here are first recordings.

Mouton's career can briefly be summarized as follows. His childhood was probably spent in or around Samer in the Pas-de-Calais, where he must have been born by the late 1450s. The epithet 'Mouton' was one among many nicknames applied to church musicians, his toponym according to a now lost headstone in Saint-Quentin being 'de Hollingue', most likely referring to a village north of Samer. He was recorded as working in Nesle, some 150km southeast of his birthplace, in the late 1470s, and held other positions in northwest France until the end of the century, most notably as master of the choristers at Amiens Cathedral. Following a brief sojourn in the somewhat unlikely surroundings of Grenoble, Mouton found himself at the royal court in Paris from 1502, remaining there until his death twenty years later.

The two six-voice motets recorded here, **Confitemini Domino** and **Benedicam Dominum**, are in a sense 'twins', being found consecutively in the same manuscript in the Sistine Chapel library, and both featuring canonic *cantus firmi* with four free parts around the two canonic voices. Each canonic voice is notated only once, the entry of the 'follower' voice (*comes*) being indicated with a *signum congruentiae* above the place in the 'leader' (*dux*) where it should enter. To clarify the situation for the singer, each also has an inscription: 'preibis parare viam meam' in *Confitemini Domino*, indicating that, like John the Baptist to whom the words were originally addressed (Luke 1: 76), the *comes* should in fact enter slightly ahead of the *dux*—'you shall go before to prepare my way'. This canon is at the fourth above; in *Benedicam Dominum* the order of entries is more conventional, the notated voice entering first, but the canonic interval is the more unusual tone above. Here the canonic inscription is in Italian: 'Aspetta il tempo et sarai contento' ('Wait for the time and you will be happy'). Both pieces use a contrast between the four-voice texture without the canons (which as was standard for *cantus firmi* enter after some considerable time has elapsed: respectively twenty-one and thirty-four breves) and the full six parts, where the music is thicker (perforce) and more static due to the slow-moving nature of the canonic voices. Although both works are among Mouton's shorter motets, each achieves an impressive build-up of both harmony and emotional impact, praising God in a solemn minor mode.

In **Gaude virgo Katherina** we find Mouton, as when setting other late-medieval rhymed texts, writing sparse textures with much duetting, and clearly demarcated subsections. The poetry, in honour of St Katherine of Alexandria, is in the standard form of pairs of three-line verses, rhymed AAB AAB: an almost identical text had earlier been set by the English composer John Dunstaple (*c*1390–1453: recorded by The Binchois Consort on Hyperion CDA68274), and there is an anonymous setting in the 'Zeghere van Male' partbooks, Cambrai MSS 125–8. The poem recounts episodes in the life of the saint, more or less all of which are apocryphal (as Andrew Kirkman notes in his liner essay to the recording referenced above, which contains a great deal more information on St Katherine). Mouton's setting is notable for its smooth and measured sound, in the major mode: the *secunda pars* is perhaps more directly engaged with text expression, with a striking motif of a falling fifth

at the moment where the deadly wheel rolled towards the saint shatters ('Rotas fractas celitus', track 3 1'01). The final stanza is heralded by a brief triple-time section ('Esto nobis advocata', 2'00), reverting to duple for the final line of text, followed by a simple Amen.

**Illuminare, illuminare, Jerusalem** is one of Mouton's most characteristic motets, in the loosely imitative and texturally light style that typifies French writing of *c*1500–30. The opening text phrase is set very statically, as if to attract attention with a loud trumpet blast: 'venit lux tua' is then more pliable, after which the texture thins to a series of duets and trios leading into the first Alleluia. Another duet ('Venite, exsultemus Domino') links to the final phrase of the *prima pars*, 'Quia ipse est Dominus Deus noster', which is repeated for emphasis. The *secunda pars* is for the most part lighter in texture than the *prima*, beginning with an upper-voice duet, and introducing all four voices together only after twenty-three breves, at 'cuius splendor'. Following another verse, 'Omnes de Saba venient', the final text phrase is repeated as in the *prima pars*.

The use of refrains is fairly common in Mouton's music, perhaps the best-known instance being the litany *Sancti Dei omnes*. **O quam fulges in aetheris** is not precisely of this text type, being rather a poem in praise of the Virgin, but the poetic text incorporates considerable repetition, of a very regular nature, giving the piece a sense of litany-esque recitation. The overall musical sense is gentle and delicate throughout, with the second stanza ('Quis poterit eructare') being the most energetic, and reaching its highest pitch at 'Tuam beatitudinem' (8 0'29). The third stanza, 'In summitate caelorum', is entirely cast in triple time, bringing a lilting motion to the praise of Mary as star of the sea.

**Laudate Deum in sanctis eius** is an uncomplicatedly joyful work, in which both *prima* and *secunda pars* begin with the two highest voices, the *prima* continuing with less than full texture for most its length. Only the final phrase of the *pars* is consistently fully scored, and even this breaks into imitation at the introduction of the final words, 'in conspectu sanctorum eius'. In the *secunda pars* high versus low-voice duetting is heard at 'Deo nostro sit iocunda', and the final triple-time iteration of this text is all the more striking for the contrast of its homophony with the agile and lissom writing that precedes it.

**O salutaris hostia** is by some distance the shortest piece here at just thirty-eight breves, setting a single verse only of Thomas Aquinas's Eucharistic hymn *Verbum supernum prodiens*. In more modern usage a second verse, 'Uni trinoque Domino', is usually added, though sixteenth-century settings do not include this and it evidently was not Mouton's intention that the music be repeated, since to do so would place a rest in the middle of a word ('Nobis do…net in patria'). The texture is a little unusual in that the two highest voices are equal in range, and frequently cross. The superius sings a lightly paraphrased version of the plainsong melody, so that the altus functions in the manner of a descant at these times. The four lines of the text are quite clearly demarcated following the initial repeat of the first two words, and indeed all voices rest before the final 'Da robur, fer auxilium', which adds a sense of finality and a restrained climax to this prayerful miniature.

Music for the Mass Ordinary forms a large part of Mouton's output, with fifteen extant complete cycles, plus two lost ones and a free-standing Credo, to set against just over a hundred motets, nine Magnificats, and twenty-five chansons. (As ever, there is some dispute over the correctness of attributions, a situation which the progressing collected edition led by Thomas MacCracken should clarify substantially.) Whereas in the motets Mouton employs a variety of scorings, extending the customary four-part texture to five, six, and occasionally eight voices, only one Mass setting, *Missa Tu es Petrus*, is for five voices rather than four (see CDA67933). Of the previously unrecorded

Masses (still a majority) **Missa Faulte d'argent** stood out as particularly affecting musically, with its use of the plaintive chanson that Jean Richafort would later weave so effectively into his six-voice *Requiem* (recorded on Hyperion by Cinquecento, CDA67959).

The *Faulte d'argent* motif (c"–a'–c"–b' at the pitch of this recording) is heard from the second bar of the Kyrie, as the superius part enters for the first time. The tenor and bassus, as so often in this period, imitate the opening altus–superius duet precisely, but whereas Josquin des Prez or other contemporaries might well have left the lower-voice duet unaccompanied to create the characteristic 'pair imitation' texture, Mouton keeps the altus going and reintroduces the superius after a short break, so that the texture reaches its full four parts as early as bar 6. The tenor initially makes a fair impression of a *cantus firmus* voice, singing in long notes for the first half of Kyrie I, but subsequently adopts a similar rhythmic profile to the other voices. In the Christe, however, the tenor is absent (as a *cantus firmus* might also have been in the late fifteenth century), and in the Leiden manuscript which is the sole source of the work, its silence is explained with the biblical quotation 'In tenebris stravi lectulum meum' ('I have made my bed in the darkness'—Job 17: 13). Reverting to a four-part texture, the second Kyrie has a somewhat more muscular character, with the four-note motif again clearly audible in the first superius lead, echoed a fourth below by the altus.

In the Gloria a rousing tutti opening gives way to a thinner texture at 'Gratias agimus tibi', followed by a brief triple-time 'Domine Deus, rex caelestis', reverting to duple for 'Deus Pater omnipotens' with which the opening section reaches its climax. The first duet section of the Mass ('Domine Fili'), for tenor and bass, is rather more melismatic and discursive. While the rest of the movement is entirely in four parts, Mouton varies the texture between the chordal opening of 'Qui tollis … miserere', upper versus lower-voice duetting at '[Qui sedes] … miserere nobis', and a *stretto* based on the *Faulte d'argent* motif for the final 'in gloria Dei Patris'.

The Credo is cast in tripartite form, with a lower-voice trio setting the 'Crucifixus … cuius regni non erit finis' section. The emotional heart of the movement, 'Et incarnatus est … Et homo factus est', as so often uses block chords to emphasize the solemnity of the words; the earlier part of the Credo is necessarily brisk in its approach to the lengthy text, so that the section relating to Jesus Christ appears after only twenty-two breves. The Crucifixus section mentioned above is in fact two-voice (tenor and bassus) until the altus enters at 'Et resurrexit', with a quasi-ostinato treatment of the by now familiar four-note motif, which appears seven times, with a different text segment on each occasion. Despite the silence of the superius, this section is among the most energetic of the Mass.

Reverting to the full texture at 'Et in Spiritum', Mouton begins the Holy Spirit's section of the Credo with lower against upper-voice duets, the four parts coming together at 'qui ex Patre Filioque procedit'. As the text moves into the list of doctrinal affirmations with which it concludes, there is a short triple-time section, 'Et unam sanctam …', following which the energy builds to the climactic 'et vitam venturi saeculi. Amen'.

The beginning of the Sanctus sees the bassus part enter at the top of its range, followed by altus and superius, all with the motif in the rhythm dotted semibreve–minim–semibreve–semibreve; the tenor enters last, with the same motif but in doubled note values, evoking the practice of *cantus firmus* writing as in the Kyrie. The following Pleni is another duet for tenor and bassus, leading into the triple-time Osanna, with considerable use of syncopation. The Benedictus is set for the three lower voices (not since the Christe has the superius been involved in a reduced-

voice section, but this will change). The altus takes much of the melodic strain of the Benedictus, with the tenor and bassus generally held in the lower part of their respective ranges, though in the last ten breves or so the 'in nomine' phrase (again based on the *Faulte d'argent* motif) sees the bassus back up to its heights, and in thirds with the tenor.

As the final movement of nearly every Mass cycle, the Agnus Dei generally receives special attention from composers, and while Mouton was not given to increasing the number of voice parts at this point, he does treat the text in a more expansive way than in earlier movements. The first section extends to forty-three breves, with a fully worked-out round of imitations to begin, and a carefully crafted distinction between rising phrases at 'qui tollis peccata mundi' (see especially the superius at 30 1'00) and falling at the concluding 'miserere nobis'. The second supplication sees a return of the superius to reduced-voice writing, in duet with the altus, an entirely new texture in this Mass. This is again a fairly extended piece of writing at thirty-six breves, with considerable use of melisma and running semiminims. The same two voices begin the third and final section, which lasts no fewer than fifty-eight breves, reaching the tender 'dona nobis pacem' after thirty-five. Here the bassus drops out and the three upper voices sing in *fauxbourdon* texture (a series of first inversion chords, here modified by slight rhythmic differences between the voices). A final glimpse of eternity is given by what must be one of the sixteenth century's most extended pedal points, as the superius reaches its last note fully seven breves before the tenor's last '-cem'.

STEPHEN RICE © 2022

SOURCES FOR EDITIONS

**Confitemini Domino** & **Benedicam Dominum**
Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Cappella Sistina 38, fols. $50^{r}$–$52^{r}$ and $52^{v}$–$54^{r}$,
*https://digi.vatlib.it/view/MSS_Capp.Sist.38* (numbered there as fols. $53^{v}$–$55^{r}$ and $55^{v}$–$57^{r}$)

**Gaude virgo Katherina**
*Liber septimus xxiiii trium quatuor quinque sexque vocum modulos dominici adventus nativitatisque eius ac sanctorum eo tempor occurentium habet* (Paris: Pierre Attaingnant, 1534) RISM $1534^{9}$

**Illuminare, illuminare, Jerusalem**
*Motetti de la corona, libro secondo* (Fossombrone: Ottaviano Petrucci, 1519) RISM $1519^{1}$, no. XII

**O quam fulges in aetheris**
Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Pal. lat. 1976–79, fols. $33^{v}$–$36^{r}$, *https://digi.vatlib.it/view/MSS_Pal.lat.1976*;
*Motetti libro quarto* (Venice: Ottaviano Petrucci, 1505) RISM $1505^{2}$, sigs. $A7^{r}$, $E6^{r}$, $J7^{r}$, $N6^{v}$

**Laudate Deum in sanctis eius**
*Ioannis Mouton Sameracensis … selecti aliquot moduli* (Paris: Adrien Le Roy & Robert Ballard, 1555) RISM M4017–1555

**O salutaris hostia**
Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, MS α.N.1.2, fols. $153^{v}$–$154^{r}$

**Missa Faulte d'argent**
Leiden, Gemeentearchief, MS 1438 (olim A), fols. $253^{v}$–$277^{r}$,
*https://www.erfgoedleiden.nl/collecties/archieven/archievenoverzicht/scans/NL-LdnRAL-0502/4.8.1.1*

## Confitemini Domino

1 Confitemini Domino quoniam bonus:
quoniam in saeculum misericordia eius.
Haec dies quam fecit Dominus:
exsultemus, et laetemur in ea.
A Domino factum est istud:
benedictus qui venit in nomine Domini.

PSALM 117: 1, 24, 23a & 26a

*Proclaim the Lord for he is good:*
*for his mercy is everlasting.*
*This is the day which the Lord has made:*
*let us rejoice, and be glad on it.*
*By the Lord was done this thing:*
*blessed is he who comes in the name of the Lord.*

*quintus*
Per singulos dies benedicimus te:
et laudamus nomen tuum in saeculum,
et in saeculum saeculi.

from the TE DEUM

quintus
*Every single day we bless you:*
*and we praise your name for ever,*
*and for generations of generations.*

## Gaude virgo Katherina

2 Gaude virgo Katherina
Quae refulsit lux divina
Ter quaternis noctibus.

*Rejoice, virgin Katherine,*
*whom sacred light illuminated*
*for thrice four nights.*

Gaude nam tua doctrina
Philosophos a ruina
Traxit ab erroribus.

*Rejoice, for your learning*
*led philosophers to their downfall*
*through their errors.*

Gaude quia meruisti
Confortari voce Christi
Post preces divinitus.

*Rejoice, for you have deserved*
*to be comforted by Christ's voice,*
*after divinely inspired prayers.*

3 Gaude quia convertisti
Sponsam regis et vidisti
Rotas fractas celitus.

*Rejoice, for you converted*
*the king's wife and saw*
*wheels broken by divine inspiration.*

Gaude celo coronata
Et in Sina venerata
Olei stillamine.

*Rejoice, crowned by heaven,*
*also in Sinai venerated*
*with dripping oil.*

Esto nobis advocata
Apud Deum virgo grata
In nostro certamine.
Amen.

*Be our advocate*
*in the presence of God, O noble virgin,*
*in our struggle.*
*Amen.*

## Benedicam Dominum

4 Benedicam Dominum in omni tempore:
semper laus eius in ore meo.
Magnificate Dominum mecum:
et exaltemus nomen eius in idipsum.
Gustate, et videte quoniam suavis est Dominus:
beatus vir qui sperat in eo.

*I shall bless the Lord at every moment:*
*always his praise is in my mouth.*
*Esteem the Lord with me:*
*and let us exalt his name the same.*
*Taste, and see how sweet the Lord is:*
*blessed is the man who hopes in him.*

PSALM 33: 1, 3 & 8

## Illuminare, illuminare, Jerusalem

5 Illuminare, illuminare, Jerusalem: venit lux tua
et gloria Domini super te orta est. Alleluia.
Venite, exsultemus Domino:
iubilemus Deo salutari nostro.
Quia ipse est Dominus Deus noster.

*Shine, shine, Jerusalem: your light is come*
*and the glory of the Lord is risen over you. Alleluia.*
*Come, let us praise the Lord:*
*let us rejoice in God our salvation.*
*For he is the Lord our God.*

6 Interrogabat magos Herodes:
Quod signum vidistis super regem natum?
Stellam magnam fulgentem,
cuius splendor illuminat mundum,
et venimus adorare Dominum.
Omnes de Saba venient. Alleluia.
Aurum et thus deferentes. Alleluia.
Et laudem Domino annunciantes. Alleluia.

*Herod questioned the wise men:*
*What sign did you see over the infant king?*
*A star great and shining,*
*the splendour of which lights the world,*
*and we come to worship the Lord.*
*All they from Sheba will come. Alleluia.*
*They will bring gold and incense. Alleluia.*
*And they will show forth the praises of the Lord. Alleluia.*

'Illuminare': paraphrase of ISAIAH 60: 1
'Venite': PSALM 94: 1 & 7a
'Interrogabat': Magnificat Antiphon within the Octave of the Epiphany
'Omnes de Saba': ISAIAH 60: 6

## O quam fulges in aetheris

7 O quam fulges in aetheris,
Maria mater gratiae
Quae miseris compateris.
O quam fulges in aetheris.
Fulgorem hunc amplecteris
Virtute pudicitiae,
Te solemque iustitiae
Coloravit prae caeteris.
O quam fulges in aetheris,
Maria mater gratiae.

*O how you shine in the skies,*
*Mary mother of grace,*
*you who share suffering with the miserable.*
*O how you shine in the skies.*
*You envelop this brightness*
*with the virtue of modesty,*
*you and the sun of justice*
*it coloured before others.*
*O how you shine in the skies,*
*Mary mother of grace.*

8 Quis poterit eructare
Tuam beatitudinem?

*Who would be able to brag*
*of your blessedness?*

9 Et gloriam qua dotare?
Quis poterit eructare?
Tu per donum singularem
Archangelorum ordinem
Transcendis, et tunc neminem
Creditur te superare.

*And endow glory with what?*
*Who would be able to brag?*
*You by a single gift*
*have the rank of archangels*
*overstepped, and then no one*
*can be believed to surpass you.*

10 Quis poterit eructare
Tuam beatitudinem?

*Who would be able to brag*
*of your blessedness?*

11 In summitate caelorum
Sic radias, stella maris
Super choros angelorum,
In summitate caelorum.
Suscipe laudes servorum
Quas vocibus canunt claris,
Eosque precibus caris
Fac sequi viam iustorum.
In summitate caelorum
Sic radias, stella maris.

*At the peak of the heavens*
*how you gleam, star of the sea*
*over the choirs of angels,*
*at the peak of the heavens.*
*Receive the praises of servants*
*which they sing with voices clear,*
*and those with fervent prayers*
*make to follow the way of just men.*
*At the peak of the heavens*
*how you gleam, star of the sea.*

**Laudate Deum in sanctis eius**

12 Laudate Deum in sanctis eius,
et audiatur vox exsultationis
et salutis in tabernaculis iustorum.
Quoniam deprecationem eorum exaudivit Dominus:
in cuius virtute rex exaltavit vehementer:
et ego laetata sum in salutari suo.
Igitur vota mea reddam Domino
in conspectu sanctorum eius.

*Praise God among his saints,*
*and may the voice of rejoicing and salvation*
*be heard in the temples of just men.*
*For the Lord has heard their prayer:*
*at whose virtue the king was greatly pleased:*
*and I am happy at his salvation.*
*Therefore I shall offer my prayers to the Lord*
*in the sight of his saints.*

13 Quia cum clamarem ad eum,
exaudivit vocem meam:
propter hoc laetabitur cor meum,
et exsultabit lingua mea
insuper et caro mea
qui floruit requiescet in spe.
Misericordiae quae subsequetur me:
dum annunciabitur generatio ventura
tunc enim annunciabunt caeli iustitiam eius.

*For when I called to him,*
*he heard my voice:*
*on account of this will my heart be pleased,*
*and my tongue will rejoice*
*and in addition my body*
*which bloomed will rest in hope.*
*May mercy follow me:*
*as the next generation is called*
*so then the heavens have called his justice.*

| | |
|---|---|
| Laudate ergo Dominum, | *Therefore praise the Lord,* |
| quoniam bonus est psalmus: | *for the song is good:* |
| Deo nostro sit iocunda decoraque laudatio. | *to our God be joyous and fitting praise.* |

## O salutaris hostia

| | | |
|---|---|---|
| 14 | O salutaris hostia | *O saving victim* |
| | Quae caeli pandis ostium: | *who opens the gate of heaven:* |
| | Bella premunt hostilia, | *oppressive war threatens,* |
| | Da robur, fer auxilium. | *give strength, bring help.* |

ANTIPHON FOR THE FEAST OF CORPUS CHRISTI

## Missa Faulte d'argent PAUL BENTLEY-ANGELL cantor

| | | |
|---|---|---|
| 15 | Kyrie eleison. | *Lord, have mercy.* |
| 16 | Christe eleison. | *Christ, have mercy.* |
| 17 | Kyrie eleison. | *Lord, have mercy.* |
| 18 | Gloria in excelsis Deo | *Glory to God in the highest* |
| | et in terra pax hominibus bonae voluntatis. | *and on earth peace to men of good will.* |
| | Laudamus te. Benedicimus te. | *We praise you. We bless you.* |
| | Adoramus te. Glorificamus te. | *We worship you. We glorify you.* |
| | Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. | *We give you thanks for your great glory.* |
| | Domine Deus, rex caelestis, | *Lord God, heavenly king,* |
| | Deus Pater omnipotens. | *God the Father almighty.* |
| 19 | Domine Fili unigenite, Jesu Christe. | *Lord, only-begotten Son, Jesus Christ.* |
| | Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. | *Lord God, Lamb of God, Son of the Father.* |
| 20 | Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. | *You who take away the sins of the world, have mercy on us.* |
| | Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. | *You who take away the sins of the world, receive our prayer.* |
| | Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. | *You who sit at the right hand of the Father, have mercy on us.* |
| | Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus. | *For you alone are holy. You alone are Lord.* |
| | Tu solus altissimus, Jesu Christe. | *You alone are the most high, Jesus Christ.* |
| | Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen. | *With the Holy Spirit, in the glory of God the Father. Amen.* |
| 21 | Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, | *I believe in one God, the Father almighty,* |
| | factorem caeli et terrae, | *maker of heaven and earth,* |
| | visibilium omnium et invisibilium. | *and of all things visible and invisible.* |
| | Et in unum Dominum Jesum Christum, | *And in one Lord Jesus Christ,* |
| | Filium Dei unigenitum. | *the only-begotten Son of God.* |
| | Et ex Patre natum ante omnia saecula, | *Begotten of his Father before all generations,* |
| | Deum de Deo, lumen de lumine, | *God from God, light from light,* |
| | Deum verum de Deo vero. | *true God from true God.* |
| | Genitum, non factum, consubstantialem Patri: | *Begotten, not made, of one being with the Father:* |
| | per quem omnia facta sunt. | *through him all things were made.* |

Qui propter nos homines et propter nostram salutem
descendit de caelis.
Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria virgine.
22 Et homo factus est.
23 Crucifixus etiam pro nobis:
sub Pontio Pilato passus et sepultus est.
Et resurrexit tertia die
secundum scripturas.
Et ascendit in caelum:
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria
iudicare vivos et mortuos:
cuius regni non erit finis.
24 Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem,
qui ex Patre Filioque procedit.
Qui cum Patre et Filio simul adoratur
et conglorificatur: qui locutus est per Prophetas.
Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.
Et exspecto resurrectionem mortuorum,
et vitam venturi saeculi. Amen.

25 Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth.
26 Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
27 Osanna in excelsis.
28 Benedictus qui venit in nomine Domini.
29 Osanna in excelsis.

30 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
31 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
32 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona nobis pacem.

*For us men and for our salvation*
*he came down from heaven.*
*And was made incarnate by the Holy Spirit of the virgin Mary.*
*And was made man.*
*He was crucified also for us:*
*under Pontius Pilate he died and was buried.*
*And on the third day he rose again*
*in accordance with the scriptures.*
*And he ascended into heaven:*
*he sits at the right hand of the Father.*
*And he shall come again with glory*
*to judge both the living and the dead:*
*his kingdom shall have no end.*
*And in the Holy Spirit, Lord and giver of life,*
*who proceeds from the Father and the Son.*
*Who with the Father and the Son is worshipped*
*and glorified: who spoke through the Prophets.*
*And in one holy, catholic and apostolic Church.*
*I acknowledge one baptism for the forgiveness of sins.*
*And I look for the resurrection of the dead,*
*and the life of the world to come. Amen.*

*Holy, holy, holy Lord God of hosts.*
*The heavens and the earth are full of your glory.*
*Hosanna in the highest.*
*Blessed is he who comes in the name of the Lord.*
*Hosanna in the highest.*

*Lamb of God, you who take away the sins of the world,*
*have mercy on us.*
*Lamb of God, you who take away the sins of the world,*
*have mercy on us.*
*Lamb of God, you who take away the sins of the world,*
*grant us peace.*

## THE BRABANT ENSEMBLE

The Brabant Ensemble is one of the most highly regarded professional vocal groups specializing in Renaissance polyphony, with a substantial discography including many premiere recordings. It takes its name from the Duchy of Brabant, an area now forming parts of northern Belgium and the southern Netherlands, from which the core of its repertory is drawn. It was founded in 1998 by Stephen Rice in order to perform the so far under-exposed sacred music of the mid-sixteenth century. Since then the ensemble has taken a leading role not only in the rehabilitation of composers such as Nicolas Gombert, Thomas Crecquillon and Pierre de Manchicourt—all of whom it has recorded on Hyperion—but also in the continued exploration of major figures such as Lassus, Palestrina and Obrecht. Its first recording of Mouton was Disc of the Week on BBC Radio 3's Record Review; other albums have been shortlisted for Gramophone Awards four times, and have won similar acclaim internationally.

The Brabant Ensemble is in international demand on the concert stage, having performed in France, Belgium, the Netherlands, Germany, Switzerland, Spain, Portugal and Slovenia. The Ensemble made its debut at London's Wigmore Hall in September 2016; at the time of writing, plans include appearances at the Festival Internacional de Polifonia Portuguesa, and a return to the Wigmore Hall in autumn 2022.

## STEPHEN RICE

Stephen Rice is a freelance choral director, singer, and writer on music, who has held academic positions at the universities of Southampton and Bristol, and at several Oxford colleges. In 2004 he took a doctorate at Oxford University with a dissertation on the motets of Nicolas Gombert; he then held a Junior Research Fellowship at Wolfson College, Oxford (2004–08). As well as founding and directing The Brabant Ensemble, he has conducted extensively in the choral, oratorio and operatic fields, both freelance and as Director of the New Chamber Opera Studio between 1999 and 2004, and as Director of Music at the Oxford church of St Mary Magdalen from 2003 to 2011. As a scholar he has published on the music of Gombert, Morales, Tallis, Clemens non Papa, Josquin and Victoria, and on Renaissance music theory. In 2008 he was awarded a three-year Fellowship in the Creative and Performing Arts by the Arts and Humanities Research Council, held at the University of Southampton.

*Also available from The Brabant Ensemble*

JEAN MOUTON (before 1459–1522)

**Missa Tu es Petrus** & other works *CDA67933*

'This gorgeous album presents all the works for eight voices which are certainly attributable to Mouton … highly recommended' (*BBC Music Magazine*) 'The Brabant's singing throughout is polished, flexible, lean and—exactly what you want here—transcendent' (*The Observer*) 'Mouton is given due attention and polish in these performances by The Brabant Ensemble' (*The Daily Telegraph*)

JOSQUIN DES PREZ (*c*1450/55–1521)

**Motets & Mass movements** *CDA68321*

'The ensemble's sound is clean and ingenuous throughout … intonation is nigh flawless, the recording limpid. Stephen Rice and his singers subtly capture the emotional and spiritual gamut of these works … Rice's detailed liner notes, which include a summary of the scholarly debates surrounding the spurious works, wrap up this treasurable anniversary disc' (*BBC Music Magazine*)

LUPUS HELLINCK (1493/4–1541) **Missa Surrexit pastor**

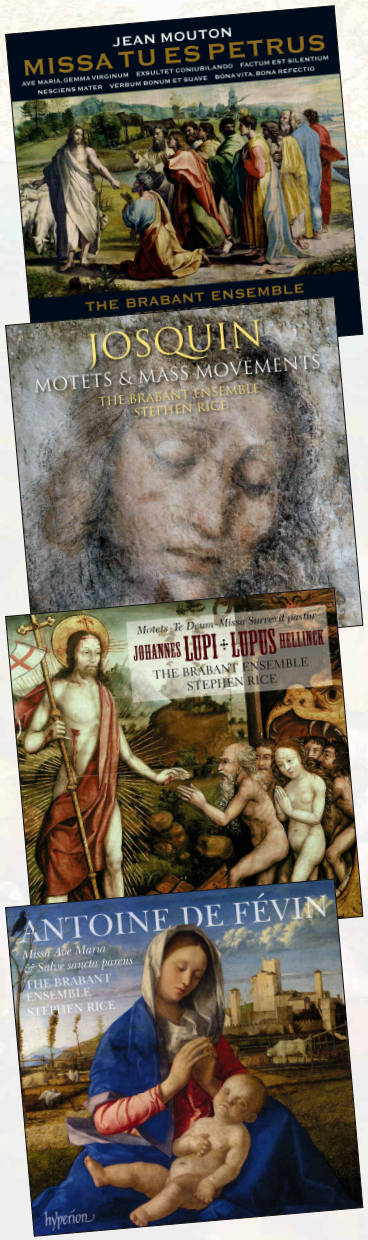
JOHANNES LUPI (*c*1506–1539) **Te Deum & motets** *CDA68304*

'As ever with Stephen Rice's programmes, this album contains many enjoyable discoveries presented with a clean, bright sound that's unrelentingly attractive and impressive' (*Gramophone*) 'Stephen Rice and The Brabant Ensemble do wonders with these little-known pieces … [Hellinck's Mass] benefits, as everything here does, from the accuracy and beauty of the singing and the transparency of the recording' (*BBC Record Review*)

ANTOINE DE FÉVIN (*c*1470–1511/12)

**Missa Ave Maria & Missa Salve sancta parens** *CDA68265*

'The Brabant Ensemble sing with an unfussy elegance, keeping textures clear and unhurried' (*Gramophone*) 'Rice brings perceptive musical insights to these accounts, and also sheds light on Févin's idiom in the excellent CD booklet. His vocal ensemble may be slender but the singing is robust and buoyantly articulated' (*BBC Music Magazine*)



# THE BRABANT ENSEMBLE

*soprano* HELEN ASHBY, KATE ASHBY, ELOISE IRVING
*alto* EMMA ASHBY, CLAIRE EADINGTON
*tenor* PAUL BENTLEY-ANGELL, BEN BREAKWELL, CHRISTOPHER O'GORMAN
*bass* GRAHAM KIRK, DAVID STUART

# STEPHEN RICE conductor

Music editions by Stephen Rice, except *O quam fulges in aetheris* by Mick Swithinbank, revised by Stephen Rice
Additional materials generously provided by Dr Thomas MacCracken
All works except the Sanctus of *Missa Faulte d'argent* are first recordings

Recorded in the Parish Church of St John the Baptist, Loughton, Essex, on 28–30 April 2021
Recording Engineer OSCAR TORRES
Recording Producer JEREMY SUMMERLY
Booklet Editor TODD HARRIS
Executive Producers SIMON PERRY, NICK FLOWER
℗ & © Hyperion Records Ltd, London, MMXXII

Front illustration: *Saint Geneviève as shepherdess*, Flemish school, sixteenth century
akg-images / CDA / Guillemot

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

# MOUTON *Missa Faulte d'argent & motets*

CEUX QUI CONNAISSENT bien le répertoire enregistré par l'Ensemble Brabant savent que nous ne sommes que rarement revenus à un même compositeur, ne serait-ce que parce qu'il reste tellement de musique de grande qualité de la Renaissance encore inconnue. Toutefois une seconde livraison de Mouton semblait vraiment nécessaire pour commémorer le cinquième centenaire de sa mort, le 30 octobre 1522. Mouton a écrit autant que Josquin, au moins en ce qui concerne la musique sacrée, et, dans cet enregistrement (comme dans notre album précédent consacré à Mouton, CDA67933), nous nous efforçons de mettre en valeur sa qualité et sa diversité : à l'exception d'un mouvement de messe, toutes les pièces présentées ici sont enregistrées pour la première fois.

La carrière de Mouton peut se résumer brièvement de la façon suivante. Il passa probablement son enfance à Samer, dans le Pas-de-Calais, ou dans les environs, où il naquit sans doute à la fin des années 1450. L'épithète « Mouton » compte parmi les nombreux surnoms appliqués aux musiciens d'église, son toponyme selon une pierre tombale aujourd'hui perdue à Saint-Quentin étant « de Hollingue », ce qui se réfère très probablement à un village situé au nord de Samer. Il fut enregistré comme travaillant à Nesle, à environ 150km au sud-est de son lieu de naissance, à la fin des années 1470, et il occupa d'autres postes dans le Nord-Ouest de la France jusqu'à la fin du XV$^{e}$ siècle, notamment comme maître des choristes à la cathédrale d'Amiens. Après un bref séjour dans les environs assez inattendus de Grenoble, Mouton se trouva à la cour royale à Paris à partir de 1502, où il resta jusqu'à sa mort, vingt ans plus tard.

Les deux motets à six voix enregistrés ici, **Confitemini Domino** (« Aie confiance dans le Seigneur ») et **Benedicam Dominum** (« Je bénirai le Seigneur »), sont en un sens « jumeaux », se situant côte à côte dans le même manuscrit à la bibliothèque de la Chapelle Sixtine, et présentant tous deux des *cantus firmi* en canon avec quatre parties libres autour des deux voix en canon. Chaque voix en canon n'est notée qu'une seule fois, l'entrée du conséquent (*comes*) étant indiquée par un *signum congruentiae* au-dessus de l'endroit où elle doit entrer dans l'antécédent (*dux*). Afin de clarifier la situation pour le chanteur, chacune porte aussi une inscription : « preibis parare viam meam » dans le *Confitemini Domino*, indiquant que, comme Jean le Baptiste à qui ces paroles s'adressaient à l'origine (Luc 1 : 76), la *comes* devait en fait entrer légèrement avant la *dux*—« tu marcheras devant pour préparer ma voie ». Ce canon se situe à la quarte supérieure ; dans *Benedicam Dominum*, l'ordre des entrées est plus conventionnel, la voix notée entrant la première, mais l'intervalle canonique est le ton plus inhabituel au-dessus. Ici, l'inscription canonique est en italien : « Aspetta il tempo et sarai contento » (« Attends quelque temps et tu seras heureux »). Ces deux pièces utilisent un contraste entre la texture à quatre voix sans les canons (qui, comme c'était la norme à l'époque pour les *cantus firmi*, n'entrent qu'une fois écoulé un temps considérable : vingt-et-une et trente-quatre brèves respectivement) et les six parties complètes, où la musique est plus dense (nécessairement) et plus statique en raison de la nature lente des voix canoniques. Même si ces deux œuvres comptent parmi les motets les plus courts de Mouton, chacune parvient à une accumulation impressionnante à la fois d'harmonie et d'impact émotionnel, louant Dieu dans un mode mineur solennel.

Dans **Gaude virgo Katherina**, comme lorsqu'il mettait en musique d'autres textes rimés de la fin du Moyen-Âge, Mouton écrit des textures clairsemées avec beaucoup de

duos, et des sous-sections bien délimitées. La poésie, en l'honneur de sainte Catherine d'Alexandrie, suit la forme standard en paires de strophes de trois vers, rimés AAB AAB : un texte presque identique avait déjà été mis en musique par le compositeur anglais John Dunstaple (vers 1390–1453 : enregistré par The Binchois Consort chez Hyperion CDA68274), et on le trouve sur une musique anonyme dans les livres de parties séparées « Zeghere van Male », Cambrai MSS 125–8. Le poème raconte des épisodes de la vie de la sainte, qui sont tous plus ou moins apocryphes (comme l'indique Andrew Kirkman dans ses notes accompagnant l'enregistrement auquel il est fait référence ci-dessus, qui contiennent beaucoup plus d'informations sur sainte Catherine). La musique de Mouton se distingue par sa sonorité douce et mesurée, dans le mode majeur : la *secunda pars* est peut-être plus directement engagée dans l'expression du texte, avec un motif frappant d'une quinte descendante au moment où les roues mortelles avançant vers la sainte sont brisées par inspiration divine (« Rotas fractas celitus », plage 3 1'01). La dernière strophe est annoncée par une courte section ternaire (« Esto nobis advocata », 2'00), revenant au rythme binaire pour le dernier vers du texte, suivi d'un simple Amen.

**Illuminare, illuminare, Jerusalem** est l'un des motets les plus caractéristiques de Mouton, dans style vaguement imitatif et léger sur le plan texturel qui caractérise l'écriture française des environs de 1500–30. La phrase initiale du texte est mise en musique de façon très statique, comme pour attirer l'attention avec une forte sonnerie de trompette : « venit lux tua » est ensuite plus flexible, puis la texture se raréfie en une série de duos et de trios menant au premier Alléluia. Un autre duo (« Venite, exsultemus Domino ») établit un lien avec la phrase finale de la *prima pars*, « Quia ipse est Dominus Deus noster », répétée pour y mettre plus d'accent. La *secunda pars* est en majeure partie d'une texture plus légère que la *prima*, commençant par un duo pour voix élevées, et n'introduisant les quatre voix ensemble qu'après vingt-trois brèves, à « cuius splendor ». Après une autre strophe, « Omnes de Saba venient », la dernière phrase du texte est reprise comme dans la *prima pars*.

L'utilisation de refrains est assez courante dans la musique de Mouton, l'exemple le plus connu étant peut-être la litanie *Sancti Dei omnes*. **O quam fulges in aetheris** n'est pas exactement du même type de texte, étant plutôt un poème à la louange de la Vierge, mais le texte poétique comporte beaucoup de répétitions, de nature très régulière, ce qui donne à cette pièce une impression de récitation à la manière d'une litanie. La sensation musicale globale est douce et délicate du début à la fin, la deuxième strophe (« Quis poterit eructare ») étant la plus énergique avec la note la plus élevée sur « Tuam beatitudinem » (8 0'29). La troisième strophe, « In summitate caelorum », est entièrement ternaire, apportant un mouvement cadencé à la louange de Marie, Étoile de la mer.

**Laudate Deum in sanctis eius** est une œuvre peu compliquée et joyeuse, où la *prima* et la *secunda pars* commencent toutes deux avec les deux voix les plus aiguës, la *prima* continuant dans une texture peu pleine pendant la majeure partie de sa longueur. Seule la phrase finale de la *pars* est toujours entièrement écrite, et même cela s'infiltre dans une imitation à l'introduction des derniers mots, « in conspectu sanctorum eius ». Dans la *secunda pars*, on entend un duo entre la voix aiguë et la voix grave à « Deo nostro sit iocunda », et l'itération finale ternaire de ce texte est encore plus frappante en raison du contraste de son homophonie avec l'écriture agile et souple qui la précède.

**O salutaris hostia** est de loin la pièce la plus courte enregistrée ici, juste trente-huit brèves, mettant en musique une seule strophe de l'hymne eucharistique de Thomas d'Aquin, *Verbum supernum prodiens*. Dans un usage plus moderne, une seconde strophe, « Uni trinoque Domino », est généralement ajoutée, mais elle ne figure pas dans les

musiques du XVI^e siècle et il n'était évidemment pas l'intention de Mouton que la musique soit répétée, car, ce faisant, il y aurait eu une respiration au milieu d'un mot (« Nobis do…net in patria »). La texture est un peu inhabituelle car les deux voix supérieures ont la même tessiture et se croisent souvent. Le superius chante une version légèrement paraphrasée de la mélodie en plain-chant, si bien que l'altus fonctionne à la manière d'un déchant à ces moments-là. Les quatre vers du texte sont très clairement délimités après la répétition initiale des deux premiers mots, et en fait toutes les voix sont au repos avant le « Da robur, fer auxilium » final, ce qui ajoute une impression d'irrévocabilité et un point culminant tout en sobriété à cette miniature de prière.

La musique pour l'ordinaire de la messe représente une grande partie de l'œuvre de Mouton, avec quinze cycles complets qui nous sont parvenus, plus deux perdus et un Credo isolé contre juste un peu plus de cent motets, neuf Magnificat et vingt-cinq chansons. (Comme toujours, la justesse des attributions est controversée, une situation que l'édition complète en cours sous la direction de Thomas MacCracken devrait beaucoup éclaircir.) Alors que dans les motets, Mouton emploie diverses formes d'écriture, étendant la texture habituelle de quatre parties à cinq, six et occasion-nellement huit voix, seule une messe, la *Missa Tu es Petrus*, est conçue à cinq voix au lieu de quatre (voir CDA67933). Des messes qui n'ont pas été enregistrées jusqu'à ce jour (encore une majorité), la **Missa Faulte d'argent** s'est imposée par son côté particulièrement émouvant sur le plan musical, avec son utilisation de la chanson plaintive que Jean Richafort allait par la suite introduire de manière si frappante dans son *Requiem* à six voix (enregistré chez Hyperion par Cinquecento, CDA67959).

On entend le motif de *Faulte d'argent* (do$^4$–la$^3$–do$^4$–si$^3$ au diapason de cet enregistrement) à partir de la deuxième mesure du Kyrie, lorsque la partie de superius entre pour la première fois. Le ténor et la basse, comme souvent à cette époque, imitent avec précision le duo initial altus–superius, mais, alors que Josquin des Prez ou d'autres contemporains auraient très bien pu laisser le duo des voix graves sans accompagnement afin de créer la texture caractéristique d'« imitation de paire », Mouton laisse l'altus continuer et réintroduit le superius après une courte pause, si bien que la texture atteint ses quatre parties complètes dès la mesure 6. Au départ, le ténor donne vraiment l'impression d'une voix *cantus firmus*, chantant en longues notes la première moitié du Kyrie I, mais il adopte ensuite un profil rythmique analogue à celui des autres voix. Toutefois, dans le Christe, le ténor est absent (comme un *cantus firmus* aurait également pu l'être à la fin du XV^e siècle) et, dans le manuscrit de Leiden qui est la seule et unique source de cette œuvre, son silence s'explique par la citation biblique « In tenebris stravi lectulum meum » (« De ténèbres j'ai capitonné ma couche »—Job 17 : 13). Revenant à une texture à quatre parties, le deuxième Kyrie a un caractère un peu plus musclé, avec le motif de quatre notes à nouveau clairement audible au rôle principal du superius, rappelé à la quarte inférieure par l'altus.

Dans le Gloria, un début tutti exaltant fait place à une texture plus fine sur « Gratias agimus tibi », suivi d'un bref rythme ternaire « Domine Deus, rex caelestis », revenant au rythme binaire pour « Deus Pater omnipotens » avec lequel la section initiale atteint son point culminant. La première section en duo de cette messe (« Domine Fili »), pour ténor et basse, est un peu plus mélisma-tique et discursive. Alors que le reste du mouvement est entièrement à quatre parties, Mouton varie la texture entre le début en accords sur « Qui tollis … miserere », duo de voix élevée contre voix grave sur « [Qui sedes] … miserere nobis », et un *stretto* basé sur le motif de *Faulte d'argent* pour l'« in gloria Dei Patris » final.

Le Credo de forme tripartite comporte un trio pour voix graves pour la section « Crucifixus … cuius regni non erit finis ». Comme c'est si souvent le cas, le cœur émotionnel du mouvement, « Et incarnatus est … Et homo factus est », utilise des accords groupés pour souligner la solennité des mots ; la première partie du Credo est nécessairement rapide dans son approche du long texte, si bien que la section relative à Jésus-Christ survient à partir de vingt-deux brèves seulement. Le Crucifixus mentionné plus haut est en fait à deux voix (ténor et basse) jusqu'à l'entrée de l'altus à « Et resurrexit », avec un traitement quasi-ostinato du motif de quatre notes maintenant familier, qui apparaît sept fois, avec un différent segment de texte à chaque occasion. Malgré le silence du superius, cette section compte parmi les plus énergiques de cette messe.

Revenant à la pleine texture sur « Et in Spiritum », Mouton commence la section de l'Esprit Saint du Credo avec des duos de voix grave contre voix élevée, les quatre parties se réunissant sur « qui ex Patre Filioque procedit ». Comme le texte passe à la liste des affirmations doctrinales finales, il y a une courte section de rythme ternaire « Et unam sanctam … », après quoi l'énergie monte au moment-clé de l'« et vitam venturi saeculi. Amen ».

Le début du Sanctus voit la partie de basse entrer au plus haut de sa tessiture, suivie de l'altus et du superius, tous avec le motif en rythme semi-brève pointée–minime–semi-brève–semi-brève ; le ténor entre en dernier, avec le même motif mais avec des valeurs de notes doublées, évoquant la pratique de l'écriture du *cantus firmus* comme dans le Kyrie. Le Pleni qui suit est un autre duo pour ténor et basse, menant à l'Osanna en rythme ternaire, avec un usage considérable des syncopes. Le Benedictus est mis en musique pour les trois voix graves (depuis le Christe, le superius n'avait pas été impliqué dans une section à voix réduites, mais ça va changer). L'altus prend une grande partie du thème mélodique du Benedictus, avec le ténor et la basse qui restent généralement dans la partie inférieure de leurs tessitures respectives, bien que, dans les dix dernières brèves ou à peu près, la phrase « in nomine » (à nouveau basée sur le motif de *Faulte d'argent*) voit la basse repasser à son sommet, et en tierces avec le ténor.

Comme le dernier mouvement de presque tous les cycles de messes, l'Agnus Dei reçoit généralement une attention particulière des compositeurs et, même si Mouton n'avait pas tendance à augmenter le nombre de parties vocales à ce moment-là, il traite vraiment le texte d'une manière plus grandiose que dans les mouvements précédents. La première section s'étend à quarante-trois brèves, avec une série entièrement constituée d'imitations pour commencer, et une distinction soigneusement réalisée entre les phrases ascendantes sur « qui tollis peccata mundi » (voir en particulier le superius à 30 1'00) et descendantes sur le « miserere nobis » final. La deuxième supplique voit un retour du superius dans l'écriture à voix réduites, en duo avec l'altus, une texture entièrement nouvelle dans cette messe. C'est une fois encore quelque chose d'assez long, trente-six brèves, avec un usage considérable du mélisme et des semi-minimes. Les mêmes deux voix commencent la troisième et dernière section, qui dure pas moins de cinquante-huit brèves, atteignant le tendre « dona nobis pacem » après trente-cinq brèves. Ici, la basse se retire et les trois voix supérieures chantent en texture de faux-bourdon (une série d'accords de premier renversement, modifiée ici par de légères différences rythmiques entre les voix). Un dernier instant d'éternité provient de ce qui doit être l'un des plus longs points d'orgue du XVI$^{e}$ siècle, quand le superius atteint sa dernière note sept brèves complètes avant le dernier « -cem » du ténor.

STEPHEN RICE © 2022
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

# MOUTON *Missa Faulte d'argent & Motetten*

WER MIT DER DISKOGRAPHIE des Brabant Ensembles vertraut ist, weiß, dass wir nur selten einem Komponisten mehr als ein Album widmen—nicht zuletzt deshalb, weil so viel hochwertige Renaissancemusik noch immer darauf wartet, gehört zu werden. Eine zweite Ration Mouton schien jedoch angebracht angesichts der Tatsache, dass sich am 30. Oktober 2022 sein Todestag zum 500. Mal jährt. Moutons Schaffen ist vom Umfang her mit demjenigen Josquins vergleichbar, zumindest was die geistliche Musik betrifft, und mit dieser Aufnahme (wie auch mit unserem vorherigen Mouton-Album, CDA67933) wollen wir die Qualität und Vielfalt seiner Kompositionen präsentieren: mit Ausnahme eines Messesatzes handelt es sich bei allen hier vorliegenden Stücken um Ersteinspielungen.

Moutons Werdegang lässt sich kurz wie folgt zusammenfassen. Seine Kindheit verbrachte er wahrscheinlich in oder bei Samer im Pas-de-Calais, wo er gegen Ende der 1450er Jahre geboren worden sein muss. Der Beiname „Mouton" war einer von vielen Spitznamen, die Kirchenmusikern verliehen wurden; sein von einem Ort abgeleiteter Beiname (der sich auf einem heute verschollenen Grabstein in Saint-Quentin fand) lautete „de Hollingue", was sich wohl auf ein Dorf nördlich von Samer bezieht. Später, gegen Ende der 1470er Jahre, ist dokumentiert, dass er in Nesle, etwa 150km südöstlich seines Geburtsortes, tätig war. Bis zum Ende des Jahrhunderts hatte er weitere Posten im Nordwesten Frankreichs inne, wobei die Stelle als Chorleiter an der Kathedrale zu Amiens besonders hervorzuheben ist. Nach einem kurzen Aufenthalt in der weniger wahrscheinlichen Umgebung von Grenoble wirkte Mouton ab 1502 am königlichen Hof in Paris, wo er bis zu seinem Tod zwanzig Jahre später blieb.

Die beiden hier aufgenommenen sechsstimmigen Motetten, **Confitemini Domino** und **Benedicam Dominum**, sind sozusagen Schwesterwerke, da sie nicht nur nacheinander in demselben Manuskript notiert sind, welches in der Bibliothek der Sixtinischen Kapelle aufbewahrt wird, sondern auch beide kanonische *Cantus firmi* mit jeweils vier freien Stimmen aufweisen, die um die beiden kanonischen Stimmen herum erklingen. Die kanonischen Stimmen sind jeweils nur einmal notiert, wobei der Einsatz der Stimme des „Gefährten" (*Comes*) mit einem *Signum congruentiae* über der entsprechenden Stelle in der Notation der „Führer-Stimme" (*Dux*) markiert ist. Um dem Sänger das Ganze noch zu verdeutlichen, findet sich in den Stimmen zudem jeweils eine Inschrift. Im Falle von *Confitemini Domino* lautet diese „preibis parare viam meam", was darauf hinweist, dass der *Comes*, ebenso wie Johannes der Täufer, an den die Worte ursprünglich gerichtet waren (Lk 1,76), tatsächlich etwas vor dem *Dux* einsetzen soll: „Denn du sollst vorangehen, dass du meinen Weg bereitest." Hierbei handelt es sich um einen Oberquartkanon; in *Benedicam Dominum* ist die Reihenfolge der Einsätze konventioneller gehalten (die notierte Stimme erklingt zuerst), jedoch ist das kanonische Intervall ungewöhnlicher, indem es einen Ton darüber liegt. Hier ist die kanonische Inschrift auf Italienisch notiert: „Aspetta il tempo et sarai contento" („Warte die rechte Zeit ab und du wirst zufrieden sein"). In beiden Stücken ergibt sich ein Kontrast zwischen der vierstimmigen Struktur ohne die Kanons (die, wie bei *Cantus firmi* üblich, erst nach einiger Zeit einsetzen, nämlich jeweils 21 bzw. 34 Breven nach Beginn) und der vollen Sechsstimmigkeit, in der die Musik aufgrund der langsamen Bewegung der Kanonstimmen (zwangsläufig) dichter und statischer ist. Obwohl diese Werke zu den kürzeren Motetten Moutons gehören, wird in beiden eine beeindruckende harmonische und emotionale Steigerung erreicht und Gott in einem feierlichen Moll-Modus gelobt.

**Gaude virgo Katherina** setzt Mouton, wie er es auch mit anderen spätmittelalterlichen gereimten Texten gehalten hatte, mit sparsamen Mitteln und vielen Duett-Passagen, sowie mit klar abgegrenzten Unterabschnitten. Die Dichtung zu Ehren der heiligen Katharina von Alexandrien ist in der standardmäßigen Form von Dreizeiler-Paaren mit dem Reimschema AAB AAB verfasst. Ein fast identischer Text war etwas früher bereits von dem englischen Komponisten John Dunstaple (ca. 1390–1453: aufgenommen von The Binchois Consort auf Hyperion CDA68274) vertont worden, und es gibt eine anonyme Vertonung in den „Zeghere van Male"-Stimmbüchern, Cambrai MSS 125–128. Die Dichtung berichtet von Begebenheiten aus dem Leben der Heiligen, welche alle mehr oder minder zweifelhaft sind (wie Andrew Kirkman in seinem Kommentar zu der oben erwähnten Aufnahme anmerkt, welcher noch diverse weitere Informationen über die heilige Katharina enthält). Moutons Vertonung zeichnet sich durch einen sanften und gemessenen Klang in Dur aus; die *Secunda Pars* ist möglicherweise näher an der Aussage des Texts gehalten, etwa wenn ein markantes Motiv mit einer fallenden Quinte in dem Moment erklingt, wenn das tödliche Rad, das auf die Heilige zurollt, zerbricht („Rotas fractas celitus", Track 3 1'01). Die letzte Strophe wird mit einer kurzen Passage im Dreiertakt eingeläutet („Esto nobis advocata", 2'00), die in der letzten Textzeile in einen geraden Takt zurückwechselt, worauf ein schlichtes Amen folgt.

**Illuminare, illuminare, Jerusalem** ist eine der charakteristischsten Motetten Moutons, die in jenem lose imitativen und strukturell schlanken Stil komponiert sind, der für den französischen Stil der Zeit um ca. 1500–1530 typisch ist. Die Eingangsworte sind sehr statisch vertont, als solle mit einem lauten Trompetensignal für Aufmerksamkeit gesorgt werden. „Venit lux tua" ist geschmeidiger gehalten und danach wird der Satz zu einer Reihe von Duetten und Trios reduziert, die zum ersten Alleluia führen. Ein weiteres Duett („Venite, exsultemus Domino") knüpft an die letzte Phrase der *Prima Pars* an, „Quia ipse est Dominus Deus noster", die wiederholt wird, um ihr noch mehr Nachdruck zu verleihen. Die *Secunda Pars* hat im Großen und Ganzen eine schlankere Textur als die *Prima Pars*—sie beginnt mit einem Oberstimmen-Duett und lässt erst nach 23 Breven alle vier Stimmen zusammen bei „cuius splendor" erklingen. Nach einer weiteren Strophe, „Omnes de Saba venient", wird die letzte Textphrase, ebenso wie in der *Prima Pars*, noch einmal wiederholt.

Refrains kommen in Moutons Musik recht häufig vor—das vielleicht bekannteste Beispiel dafür ist die Litanei *Sancti Dei omnes*. **O quam fulges in aetheris** entspricht zwar nicht genau jener Textart—hierbei handelt es sich eher um ein Gedicht zum Lob der Jungfrau—doch enthält dieser poetische Text zahlreiche und sehr regelmäßige Wiederholungen, die fast wie eine litaneiartige Rezitation wirken. Insgesamt klingt die Musik durchweg sanft und zart, wobei die zweite Strophe („Quis poterit eructare") die energischste ist und die höchste Tonlage bei „Tuam beatitudinem" (8 0'29) erreicht. Die dritte Strophe, „In summitate caelorum", steht vollständig im Dreiertakt und preist Maria beschwingt als Meeresstern.

**Laudate Deum in sanctis eius** ist ein unkompliziertes, fröhliches Werk, in dem sowohl die *Prima* als auch die *Secunda Pars* mit den beiden höchsten Stimmen beginnen. Die *Prima Pars* erklingt fast vollständig mit reduzierter Besetzung—erst in der Schlussphrase kommen alle Stimmen zusammen, doch selbst hier sind die Worte „in conspectu sanctorum eius" imitativ vertont. In der *Secunda Pars* erklingt ein Duett zwischen hoher und tiefer Stimme bei „Deo nostro sit iocunda" und die letzte Wiederholung dieses Texts im Dreiertakt ist umso bemerkenswerter, da ihre Homophonie im Kontrast zu dem ihr vorausgehenden lebhaften und geschmeidigen Stil steht.

**O salutaris hostia** ist mit einer Dauer von lediglich 38 Breven bei weitem das kürzeste hier vorliegende Stück, in dem nur eine einzige Strophe des eucharistischen Hymnus *Verbum supernum prodiens* von Thomas von Aquin vertont ist. Im moderneren Usus wird oft eine zweite Strophe, „Uni trinoque Domino", hinzugefügt, obwohl die Vertonungen des 16. Jahrhunderts diese nicht enthalten und es auch offensichtlich nicht Moutons Absicht war, die Musik zu wiederholen, da dies eine Pause mitten in einem Wort mit sich bringen würde („Nobis do…net in patria"). Der Satz ist insofern etwas ungewöhnlich, als dass die beiden höchsten Stimmen den gleichen Tonumfang haben und sich häufig kreuzen. Der Superius singt eine leicht paraphrasierte Version der Cantus-planus-Melodie, so dass der Altus bei diesen Stellen als Diskant fungiert. Die vier Textzeilen sind nach der Wiederholung der ersten beiden Worte zu Beginn klar voneinander abgegrenzt, und tatsächlich ruhen alle Stimmen vor dem abschließenden „Da robur, fer auxilium", was dieser gebethaften Miniatur eine gewisse Endgültigkeit sowie einen verhaltenen Höhepunkt verleiht.

Musik für das Messordinarium macht einen großen Teil von Moutons Schaffen aus: 15 erhaltene vollständige Messvertonungen, sowie zwei verschollene und ein freistehendes Credo gegenüber knapp über einhundert Motetten, neun Magnificat-Vertonungen und 25 Chansons. (Wie gewöhnlich ist man sich bezüglich der Zuschreibungen nicht immer einig, doch sollte diese Situation sich mit dem Fortschreiten der Gesamtausgabe unter der Leitung von Thomas MacCracken im Wesentlichen klären lassen können.) Während Mouton in den Motetten diverse Besetzungen verwendet und die übliche vierstimmige Anlage auf fünf, sechs und gelegentlich auch acht Stimmen erweitert, ist nur eine Messvertonung, *Missa Tu es Petrus*, nicht vier-, sondern fünfstimmig gesetzt (siehe CDA67933). Von den bisher nicht aufgenommenen Messen (die immer noch die Mehrheit bilden) sticht die **Missa Faulte d'argent** als musikalisch besonders ergreifend hervor, in erster Linie aufgrund der Verwendung der klagenden Chanson, die Jean Richafort später so wirkungsvoll in sein sechsstimmiges *Requiem* einflechten sollte (aufgenommen bei Hyperion von Cinquecento, CDA67959).

Das *Faulte d'argent*-Motiv (c''–a'–c''–h' in der Tonhöhe dieser Aufnahme) ist ab dem zweiten Takt des Kyrie zu hören, wenn die Superius-Stimme zum ersten Mal einsetzt. Wie so oft zu jener Zeit imitieren der Tenor und Bassus das eröffnende Altus–Superius-Duett genau, aber während Josquin des Prez oder andere Zeitgenossen das Unterstimmen-Duett möglicherweise unbegleitet belassen hätten, um die charakteristische „Paar-Imitation" zu erzeugen, lässt Mouton den Altus weitersingen und den Superius nach einer kurzen Pause wieder einsetzen, so dass der Satz bereits in Takt 6 die volle Vierstimmigkeit erreicht. Der Tenor scheint zunächst den *Cantus firmus* zu übernehmen und singt in der ersten Hälfte des Kyrie I in langen Noten, weist danach allerdings ein ähnliches rhythmisches Profil wie die anderen Stimmen auf. Im Christe fehlt der Tenor allerdings (und im späten 15. Jahrhundert konnte ein *Cantus firmus* an dieser Stelle ebenfalls durchaus ausbleiben), und im Leidener Manuskript—die einzige Quelle des Werks—wird sein Schweigen mit dem Bibelzitat „In tenebris stravi lectulum meum" („In der Finsternis bette ich mein Lager"—Hiob 17,13) erklärt. Das zweite Kyrie kehrt zu einer vierstimmigen Anlage zurück und hat einen etwas muskulöseren Charakter, wobei das vierstimmige Motiv wieder deutlich in der ersten Superius-Stimme zu hören ist und eine Quarte tiefer vom Altus aufgegriffen wird.

Im Gloria geht das mitreißende Tutti zu Beginn in einen schlankeren Satz bei „Gratias agimus tibi" über, gefolgt von einem kurzen „Domine Deus, rex caelestis" im Dreiertakt. Danach wechselt die Musik bei „Deus Pater

omnipotens“ in einen geraden Takt zurück, womit der Anfangsteil seinen Höhepunkt erreicht. Der erste Duett-Abschnitt der Messe („Domine Fili“) ist für Tenor und Bass gesetzt und melismatischer und diskursiver gehalten. Während der restliche Satz durchgehend vierstimmig gesetzt ist, variiert Mouton die musikalische Struktur zwischen dem akkordischen Beginn bei „Qui tollis … miserere“, einem Ober- und Unterstimmen-Duett bei „[Qui sedes] … miserere nobis“ und einer Engführung bei dem abschließenden „in gloria Dei Patris“, welcher das *Faulte d'argent*-Motiv zugrunde liegt.

Das Credo ist dreiteilig angelegt, wobei ein Unterstimmen-Terzett den Abschnitt „Crucifixus … cuius regni non erit finis“ übernimmt. In dem emotionalen Herzstück des Satzes, „Et incarnatus est … Et homo factus est“ wird die Feierlichkeit des Texts, wie so oft, durch Akkordblöcke wiedergegeben; der erste Teil des Credo bewegt sich aufgrund des langen Texts notwendigerweise zügig, so dass der Abschnitt, der sich auf Jesus Christus bezieht, bereits nach 22 Breven erklingt. Der oben erwähnte Crucifixus-Abschnitt ist tatsächlich zweistimmig (Tenor und Bassus), bis der Altus bei „Et resurrexit“ einsetzt. Dabei wird das inzwischen vertraute Vierton-Motiv ostinatoartig siebenmal, jeweils mit einem anderen Textsegment, wiederholt. Obwohl die Superius-Stimme hier aussetzt, gehört dieser Abschnitt zu den energischsten der Messe.

Bei „Et in Spiritum“ kehrt Mouton zum vollstimmigen Satz zurück und lässt den Credo-Abschnitt über den Heiligen Geist mit Duetten (Unterstimmen gegen Oberstimmen) beginnen, bis die vier Stimmen bei „qui ex Patre Filioque procedit“ zusammenkommen. Während der Text in die Aufzählung der Glaubensbekräftigungen übergeht, mit denen er schließt, erklingt ein kurzer Abschnitt im Dreiertakt bei „Et unam sanctam …“, wonach die Energie sich steigert und bei „et vitam venturi saeculi. Amen“ den Höhepunkt erreicht.

Zu Beginn des Sanctus setzt der Bassus am oberen Ende seines Tonumfangs ein. Es folgen Altus und Superius, alle mit dem Motiv, dessen Rhythmus folgendermaßen verläuft: punktierte Semibrevis – Minima – Semibrevis – Semibrevis; der Tenor setzt zuletzt ein, mit demselben Motiv, aber in verdoppelten Notenwerten, was dem *Cantus-firmus*-Stil entspricht, wie er im Kyrie verwendet wurde. Das darauffolgende Pleni ist ein weiteres Duett für Tenor und Bassus, das in ein Osanna im Dreiertakt übergeht, wobei Synkopierungen vielfach eingesetzt werden. Das Benedictus ist für die drei tieferen Stimmen gesetzt (seit dem Christe ist der Superius nur in Tutti-Abschnitten aufgetreten, doch wird sich dies noch ändern). Der Altus übernimmt einen Großteil der melodischen Linie des Benedictus, während Tenor und Bassus hauptsächlich im unteren Teil ihrer jeweiligen Stimmlagen verbleiben, allerdings steigt der Bassus innerhalb der etwa zehn letzten Breven in der „in nomine“-Phrase (die wiederum auf dem *Faulte d'argent*-Motiv basiert) wieder in die Höhe und der Tenor folgt im Terzabstand.

Als Schlusssatz fast aller Messvertonungen wird dem Agnus Dei von den Komponisten zumeist besondere Aufmerksamkeit gewidmet, und obwohl Mouton an dieser Stelle die Anzahl der Stimmen nicht erhöht, gestaltet er die Vertonung hier doch ausladender als in den vorangegangenen Sätzen. Der erste Abschnitt erstreckt sich über 43 Breven, mit einer umfassenden Folge von Imitationen zu Beginn und einer sorgfältig ausgearbeiteten Unterscheidung zwischen aufwärts gerichteten Phrasen bei „qui tollis peccata mundi“ (man beachte insbesondere den Superius bei 30 1'00) und abwärts gerichteten Phrasen beim abschließenden „miserere nobis“. Im zweiten Bittgesang kehrt der Superius im Duett mit dem Altus zur reduzierten Stimmführung zurück—ein völlig neues Klangbild in dieser Messe. Auch hier handelt es sich um ein recht ausgedehntes Stück mit 36 Breven, in dem viele Melismen und laufende

Semiminimen vorkommen. Dieselben beiden Stimmen beginnen auch den dritten und letzten Abschnitt, der nicht weniger als 58 Breven lang dauert und nach 35 das sanfte „dona nobis pacem“ erreicht. Hier verstummt der Bassus und die drei oberen Stimmen führen einen *Fauxbourdon* aus (eine Reihe von Akkorden in erster Umkehrung, die hier durch leichte rhythmische Unterschiede zwischen den Stimmen modifiziert sind). Einen letzten flüchtigen Blick in die Ewigkeit gewährt ein äußerst langer Orgelpunkt—sicherlich einer der längsten des 16. Jahrhunderts—wenn der Superius seinen letzten Ton sieben Breven vor dem letzten „-cem“ des Tenors erreicht.

STEPHEN RICE © 2022
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL